La amenaza

Un rey, una dama, una torre, un alfil y un caballo de ajedrez están en el tablero representados por las letras J, K, L, M y N, aunque no necesariamente en este orden. Deduzca qué pieza es cada letra, sabiendo que cada número indica cuántas piezas amenazan a dicha casilla.

		J					
				K			
						3	
	M	3					L
			N				

SOLUCION

A. J=Torre; K=Caballo; L=Dama; M=Rey; N=Alfil.

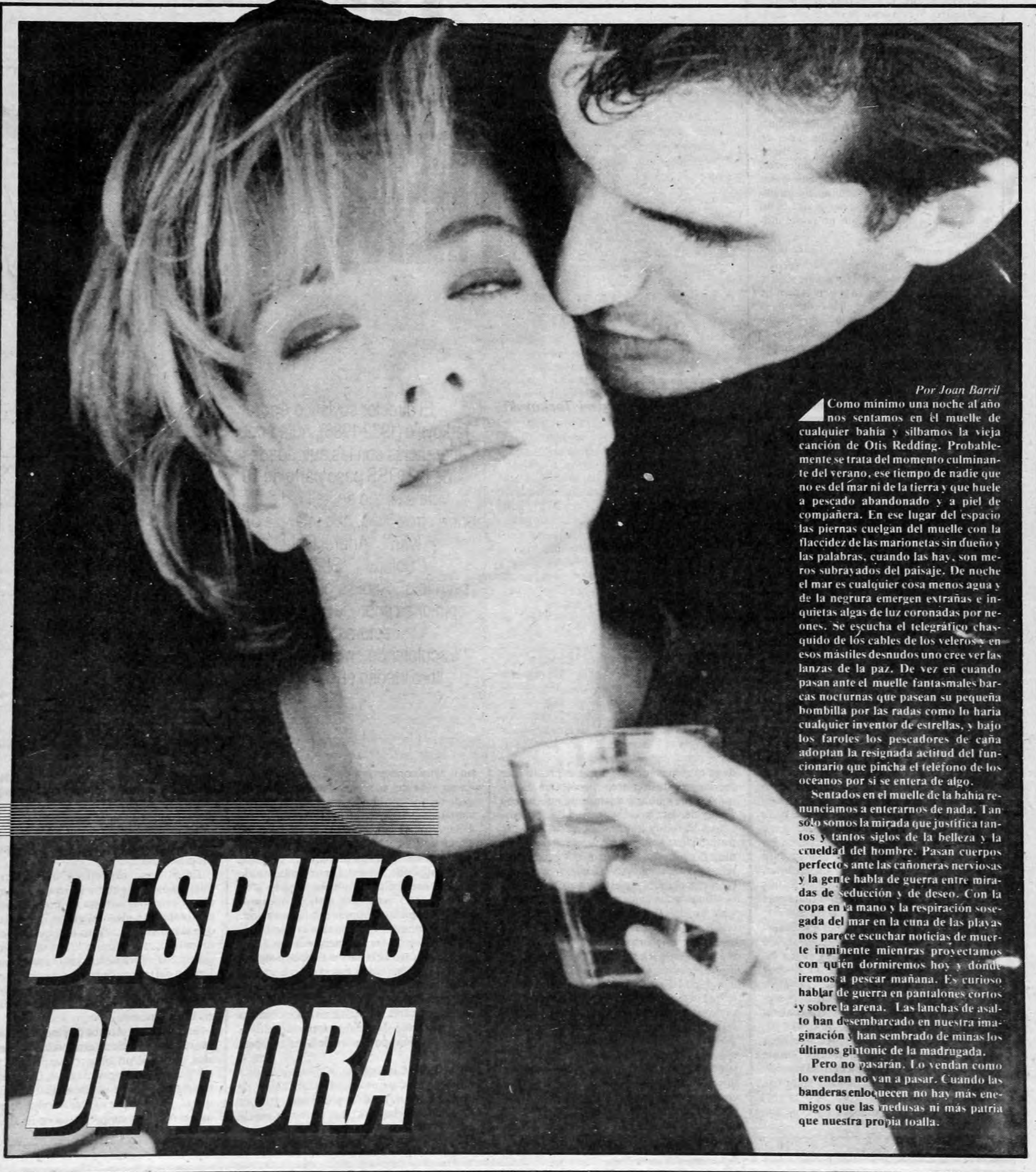
Número oculto

Deduzca un número de cuatro cifras distintas, que no empieza con cero, a partir de las pistas numéricas. En la columna B (de BIEN) se indica cuántas cifras correctamente ubicadas tiene ese número con el buscado. En la columna R (de REGULAR) se indica la cantidad de cifras comunes, pero fuera de posición.

				B	R
				4	0
2	7	4	0	0	1
6	4	1	9	0	1
7	9	6	2	1	0
5	2	6	3	1	0
9	1	4	8	1	1
5	9	0	8	0	1

SOLUCION 7183

Verano/12



DESPUES DE HORA

Por Joan Barril

Como mínimo una noche al año nos sentamos en el muelle de cualquier bahía y silbamos la vieja canción de Otis Redding. Probablemente se trata del momento culminante del verano, ese tiempo de nadie que no es del mar ni de la tierra y que huele a pescado abandonado y a piel de compañera. En ese lugar del espacio las piernas cuelgan del muelle con la flaccidez de las marionetas sin dueño y las palabras, cuando las hay, son meros subrayados del paisaje. De noche el mar es cualquier cosa menos agua y de la negrura emergen extrañas e inquietas algas de luz coronadas por neones. Se escucha el telegráfico chasquido de los cables de los veleros y en esos mástiles desnudos uno cree ver las lanzas de la paz. De vez en cuando pasan ante el muelle fantasmales barcas nocturnas que pasean su pequeña bombilla por las radas como lo haría cualquier inventor de estrellas, y bajo los faroles los pescadores de caña adoptan la resignada actitud del funcionario que pincha el teléfono de los océanos por si se entera de algo.

Sentados en el muelle de la bahía renunciamos a enterarnos de nada. Tan sólo somos la mirada que justifica tantos y tantos siglos de la belleza y la crueldad del hombre. Pasan cuerpos perfectos ante las cañoneras nerviosas y la gente habla de guerra entre miradas de seducción y de deseo. Con la copa en la mano y la respiración sosegada del mar en la cuna de las playas nos parece escuchar noticias de muerte inminente mientras proyectamos con quién dormiremos hoy y dónde iremos a pescar mañana. Es curioso hablar de guerra en pantalones cortos y sobre la arena. Las lanchas de asalto han desembarcado en nuestra imaginación y han sembrado de minas los últimos gintonic de la madrugada.

Pero no pasarán. Lo vendan como lo vendan no van a pasar. Cuando las banderas enloquecen no hay más enemigos que las medusas ni más patria que nuestra propia toalla.

ESCULPIENDO EN EL TIEMPO

Por Andrei Tarkovski

El director soviético Andrei Tarkovski (1932-1986), quien por diferencias con las autoridades de la URSS pasó parte de su vida exiliado en Italia, dirigió, entre otros films, "La infancia de Iván", "Andrei Roubliev", "Solaris", "Stalker" y "El sacrificio". Aquí se publican sus opiniones sobre la dirección de actores, extraídas de "Esculpiendo en el tiempo", un libro inédito en la Argentina.

Cuando yo hago un film, soy yo quien en última instancia responde por todo, incluido el desenvolvimiento escénico de los actores. En el teatro, los logros y desaciertos en este plano recaen sobre los actores con mucha más fuerza.

En ocasiones hasta puede ser negativo que el actor conozca el plan del director demasiado detalladamente antes de comenzar el rodaje. Es responsabilidad del director diseñar el papel en su integralidad, y entonces dar al actor libertad plena en cada una de las secciones de éste. Esa libertad no es posible en el teatro. Si es el actor de cine el que construye su propio papel, entonces pierde la oportunidad de actuarlo, espontánea e inconscientemente dentro de los límites impuestos por el plan general y el propósito del film. El director debe inducir el estado psicológico apropiado en el actor, y asegurarse de que ese estado mental siempre sea el mismo. Esto se puede lograr por diferentes medios; depende de las circunstancias que se dan en el set y de la personalidad del actor con quien se trabaja. El actor debe alcanzar un estado psicológico imposible de ocultar: nadie que se sienta deprimido puede ocultar ese estado completamente. Y lo que exige el cine es un estado mental auténtico, que no pueda disimularse.

Como es natural, las tareas pueden compartirse: el director puede elaborar una partitura de las emociones del personaje y dejar que los actores las expresen —o, más bien, se encuentren a sí mismos en ellas— durante el rodaje. Pero lo que no puede hacer el actor es ambas cosas en el set. En el teatro, por el contrario, sí está obligado a hacer ambas mientras elabora su personaje.

Cuando el actor está frente a la cámara, tiene que existir auténtica y palpablemente, y existir en el estado que determinan las condiciones dramáticas. Luego el director, cuando tenga en sus manos las secuencias y los fragmentos de lo que ocurrió frente a la cámara, procederá a editarlos de acuerdo con sus objetivos artísticos específicos, construyendo así la lógica interna de la acción.

En el cine no se da el hechizo del contacto directo entre el actor y el público que resulta tan fuerte en el teatro. Es por eso que el cine nunca podrá ocupar el lugar del teatro. El cine existe gracias a su capacidad de hacer vivir el mismo proceso en la pantalla una y otra vez. Por su propia naturaleza es, para decirlo de algún modo, ***nostálgico***. En el teatro, por su parte, la obra vive, se desarrolla, establece una comunicación... Se trata de una forma diferente de autoconciencia para el espíritu creador.

El director de cine es como un recolector. Lo que él exhibe son sus cuadros, que representan la vida registrada de una vez y por todas, en un sinnúmero de detalles y fragmentos, de los cuales el actor, el personaje, puede formar parte o no...

En el teatro, como dijera Kleist con gran profundidad, la actuación es como esculpir en la nieve. Pero el actor experimenta el placer de comunicarse con su público en un momento de total inspiración. No existe nada tan sublime como esa armonía que surge entre el actor y el público cuando se unen para hacer arte. La existencia de la obra dura sólo el tiempo que el actor está allí, creando, sólo mientras éste está presente, mientras *existe:* mientras está física y espiritualmente vivo. El teatro no es nada sin actores.

A diferencia del actor cinematográfico, el de teatro tiene que construir su personaje por sí mismo, de principio a fin, según las orientaciones del director. Tiene que diseñar un esquema de sus propios sentimientos, dentro de los marcos de la concepción general de obra. En el cine, esa elaboración introspectiva de los personajes nunca es posible. No corresponde al actor decidir el tono o la intensidad de su interpretación, porque él nunca conoce los componentes del film como un todo. ¡Su función es vivir! Y confiar en el director.

Es el director quien escoge los momentos de la existencia del actor que expresan más acertadamente la concepción del film. El actor no debe limitarse a sí mismo, nunca debe perder de vista su total libertad de acción.

Cuando estoy realizando un film, siempre trato de no agobiar a los actores con largas discusiones, y me aseguro de que ellos nunca relacionan cada una de las secciones que actúan con el todo. En esto soy inflexible. En ocasiones a los actores incluso les es imposible asociar la escena que están haciendo con la anterior o la siguiente. Por ejemplo, en *El espejo* hay una escena en la que la protagonista espera a su esposo, al padre de sus hijos, sentada en la cerca y fumando. Yo decidí que Margarita Terekhova no conociera lo que venía a continuación, para que no supiera si el esposo regresaría a ella o no. La trama se mantuvo en secreto para que ella no pudiera reaccionar sobre la base de lo que sabía que vendría después ni siquiera a nivel subconsciente, para que se viera forzada a atravesar ese momento en las mismas condiciones en que mi madre, que era su prototipo, la había atravesado en su época, o sea, sin ningún conocimiento previo de cómo sería su vida en adelante. No hay ninguna duda de que el comportamiento de la actriz habría sido diferente de haber sabido cómo iba a ser su relación con el esposo en el futuro; no sólo habría sido diferente, sino que habría estado falseado por su conciencia de los eventos posteriores. Ese sentimiento de fracaso irremediable hubiera servido sólo para dar a la actuación matices no apropiados en una fase temprana de la narración. En algún momento —y sin siquiera desearlo, pues iba contra las instrucciones del director—, a la actriz se le habría escapado alguna expresión de certeza de que la espera era inútil, y también nosotros nos habríamos dejado arrastrar por ese sentimiento, mientras que lo que había que sentir en esa escena era la singularidad de ese momento específico, no su conexión con el resto de la vida del personaje.

Con mucha frecuencia, el director de cine se propone cosas que van contra los deseos de los actores. En el teatro, por el contrario, en cada escena debe haber una clara conciencia de las ideas que sirven para construir los personajes. Esa es la única forma correcta y natural. Porque en el teatro, las cosas no se hacen según las órdenes de nadie, sino que el trabajo se desarrolla a través de las metáforas, el ritmo y la rima... a través de la poesía propia de ese medio.

En el caso específico que describo, queríamos que la actriz viviera esa experiencia tal y como la hubiera vivido en la vida real, totalmente ajena al guión. Se pretendía que se mostrara esperanzada, que luego perdiera toda esperanza, y luego se sintiera esperanzada nuevamente, y así sucesivamente. Dentro del marco de la espera por el esposo, la actriz debía vivir su propio fragmento *misterioso* de vida, ignorante de adónde la llevaría ese momento.

Lo único que el actor de cine tiene que hacer es expresar, en determinadas circunstancias, un estado psicológico que pertenece sólo a él y hacerlo de forma natural, fiel a su identidad emocional e intelectual en una forma que se ajuste sólo a sus características personales. A mí no me preocupa en lo absoluto

ESCULPIENDO EN EL TIEMPO

Por Andrei Tarkovski

El director soviético Andrei Tarkovski (1932-1986), quien por diferencias con las autoridades de la URSS pasó parte de su vida exiliado en Italia, dirigió, entre otros films, "La infancia de Iván", "Andrei Roubliev", "Solaris", "Stalker" y "El sacrificio". Aquí se publican sus opiniones sobre la dirección de actores, extraídas de "Esculpiendo en el tiempo", un libro inédito en la Argentina.

TARKOVSKY

Cuando yo hago un film, soy yo quien en última instancia responde por todo, incluido el desenvolvimiento escénico de los actores. En el teatro, los logros y desaciertos en este plano recaen sobre los actores con mucha más fuerza.

En ocasiones hasta puede ser negativo que el actor conozca el plan del director demasiado detalladamente antes de comenzar el rodaje. Es responsabilidad del director diseñar el papel en su integralidad, y entonces dar al actor libertad plena en cada una de las secciones de éste. Esa libertad no es posible en el teatro. Si es el actor de cine el que construye su propio papel, entonces pierde la oportunidad de actuarlo, espontánea e inconscientemente dentro de los límites impuestos por el plan general y el propósito del film. El director debe inducir el estado psicológico apropiado en el actor, y asegurarse de que ese estado mental siempre sea el mismo. Esto se puede lograr por diferentes medios; depende de las circunstancias que se dan en el set y de la personalidad del actor con quien se trabaja. El actor debe alcanzar un estado psicológico imposible de ocultar: nadie que se sienta deprimido puede ocultar ese estado completamente. Y lo que exige el cine es un estado mental auténtico, que no pueda disimularse.

Como es natural, las tareas pueden compartirse: el director puede elaborar una partitura de las emociones del personaje y dejar que los actores las expresen —o, más bien, se encuentren a sí mismos en ellas— durante el rodaje. Pero lo que no puede hacer el actor es ambas cosas en el set. En el teatro, por el contrario, sí está obligado a hacer ambas mientras elabora su personaje.

Cuando el actor está frente a la cámara, tiene que existir auténtica y palpablemente, y existir en el estado que determinan las condiciones dramáticas. Luego el director, cuando tenga en sus manos las secuencias y los fragmentos de lo que ocurrió frente a la cámara, procederá a editarlos de acuerdo con sus objetivos artísticos específicos, construyendo así la lógica interna de la acción.

En el cine no se da el hechizo del contacto directo entre el actor y el público que resulta tan fuerte en el teatro. Es por eso que el cine nunca podrá ocupar el lugar del teatro. El cine existe gracias a su capacidad de hacer vivir el mismo proceso en la pantalla una y otra vez. Por su propia naturaleza es, para decirlo de algún modo, *nostálgico*. En el teatro, por su parte, la obra vive, se desarrolla, establece una comunicación... Se trata de una forma diferente de autoconciencia para el espíritu creador.

El director de cine es como un recolector. Lo que él exhibe son sus cuadros, que representan la vida registrada de una vez y por todas, en un sinnúmero de detalles y fragmentos, de los cuales el actor, el personaje, puede formar parte o no...

En el teatro, como dijera Kleist con gran profundidad, la actuación es como esculpir en la nieve. Pero el actor experimenta el placer de comunicarse con su público en un momento de total inspiración. No existe nada tan sublime como esa armonía que surge entre el actor y el público cuando se unen para hacer arte. La existencia de la obra dura sólo el tiempo que el actor está allí, creando, sólo mientras éste está presente, mientras *existe:* mientras está física y espiritualmente vivo. El teatro no es nada sin actores.

A diferencia del actor cinematográfico, el de teatro tiene que construir su personaje por sí mismo, de principio a fin, según las orientaciones del director. Tiene que diseñar un esquema de sus propios sentimientos, dentro de los marcos de la concepción general de obra. En el cine, esa elaboración introspectiva de los personajes nunca es posible. No corresponde al actor decidir el tono o la intensidad de su interpretación, porque él nunca conoce los componentes del film como un todo. ¡Su función es vivir! Y confiar en el director.

Es el director quien escoge los momentos de la existencia del actor que expresan más acertadamente la concepción del film. El actor no debe limitarse a sí mismo, nunca debe perder de vista su total libertad de acción.

Cuando estoy realizando un film, siempre trato de no agobiar a los actores con largas discusiones, y me aseguro de que ellos nunca relacionan cada una de las secciones que actúan con el todo. En esto soy inflexible. En ocasiones a los actores incluso les es imposible asociar la escena que están haciendo con la anterior o la siguiente. Por ejemplo, en *El espejo* hay una escena en la que la protagonista espera a su esposo, al padre de sus hijos, sentada en la cerca y fumando. Yo decidí que Margarita Terekhova no conociera lo que venía a continuación, para que no supiera si el esposo regresaría a ella o no. La trama se mantuvo en secreto para que ella no pudiera reaccionar sobre la base de lo que sabía que vendría después ni siquiera a nivel subconsciente, para que se viera forzada a atravesar ese momento en las mismas condiciones en que mi madre, que era su prototipo, la había atravesado en su época, o sea, sin ningún conocimiento previo de cómo sería su vida en adelante. No hay ninguna duda de que el comportamiento de la actriz habría sido diferente de haber sabido cómo iba a ser su relación con el esposo en el futuro; no sólo habría sido diferente, sino que habría estado falseado por su conciencia de los eventos posteriores. Ese sentimiento de fracaso irremediable hubiera servido sólo para dar a la actuación matices no apropiados en una fase temprana de la narración. En algún momento —y sin siquiera desearlo, pues iba contra las instrucciones del director—, a la actriz se le habría escapado alguna expresión de certeza de que la espera era inútil, y también nosotros nos habríamos dejado arrastrar por ese sentimiento, mientras que lo que había que sentir en esa escena era la singularidad de ese momento específico, no su conexión con el resto de la vida del personaje.

Con mucha frecuencia, el director de cine se propone cosas que van contra los deseos de los actores. En el teatro, por el contrario, en cada escena debe haber una clara conciencia de las ideas que sirven para construir los personajes. Esa es la única forma correcta y natural. Porque en el teatro, las cosas no se hacen según las órdenes de nadie, sino que el trabajo se desarrolla a través de las metáforas, el ritmo y la rima... a través de la poesía propia de ese medio.

En el caso específico que describo, queríamos que la actriz viviera esa experiencia tal y como la hubiera vivido en la vida real, totalmente ajena al guión. Se pretendía que se mostrara esperanzada, que luego perdiera toda esperanza, y luego se sintiera esperanzada nuevamente, y así sucesivamente. Dentro del marco de la espera por el esposo, la actriz debía vivir su propio fragmento *misterioso* de vida, ignorante de adónde la llevaría ese momento.

Lo único que el actor de cine tiene que hacer es expresar, en determinadas circunstancias, un estado psicológico que pertenece sólo a él y hacerlo de forma natural, fiel a su identidad emocional e intelectual en una forma que se ajuste sólo a sus características personales. A mí no me preocupa en lo absoluto cómo lo hace o los medios de que se vale. Yo pienso que no tengo el derecho de decidir la forma en que debe expresarse la psicología individual del actor. Porque cada ser humano experimenta una situación dada de un modo diferente y enteramente personal. En momentos de depresión, algunas personas prefieren vaciar el alma, abrirse a los demás; otras prefieren quedarse a solas con su infelicidad, encerrarse en sí mismos, evitar todo contacto con los demás.

Es muy frecuente que los actores imiten los gestos y el comportamiento del director. He observado que tanto Vassily Shukshin —cuando está bajo la influencia de Sergei Gerasimov— como Kuravlyov —cuando trabaja con Shukshin— imitaban a sus directores. Yo, por mi parte, nunca hago que el actor adopte mi visión de su personaje. Siempre trato de que los actores gocen de una total libertad, siempre y cuando yo compruebe antes de que comience el rodaje que ellos están totalmente inmersos en la concepción del film.

Una expresividad original y única constituye el requisito indispensable del actor de cine. Si esa condición no se da, lo que aparece en la pantalla no logra contagiar al público, porque no expresa ninguna verdad.

Para lograr que el actor alcance el estado psicológico que se requiere, es necesario que se produzca determinada empatía entre el director y el personaje. No existe ninguna otra vía si se quiere alcanzar una actuación acertada. No se puede, por ejemplo, llegar a una casa de la que no se conoce nada y empezar a filmar una escena ensayada de antemano. Sencillamente porque se trata de una casa que no resulta familiar, en la que viven personas que no conocemos y, como es natural, esto no ayuda a que el personaje, que pertenece a un mundo completamente distinto, se exprese a sí mismo. La primera tarea del director en cada escena es trasmitir al actor todas las características del estado mental que se debe alcanzar.

Por supuesto, se debe abordar a cada actor individual de una manera diferente. Terekhova, por ejemplo, no conocía el guión integralmente, y actuaba su papel en forma de fragmentos aislados. Cuando se dio cuenta de que yo no pensaba contarle la trama ni explicarle los detalles de su papel, se mostró extremadamente desconcertada... Pero gracias a eso, los distintos fragmentos que actuó (y que yo más tarde combiné entre sí como en un mosaico para conformar la película) fueron producto de su intuición. Al principio no nos era fácil trabajar juntos. A ella le costaba trabajo creer que yo pudiera prever —en vez de hacerlo ella— la forma en que las diferentes partes de su actuación iban a unirse al final del proceso. En otras palabras, le costaba trabajo confiar en mí.

He conocido actores que no han logrado confiar completamente en mi interpretación del papel que ellos deben actuar sino al final del proceso de realización del film. Hay algo que los lleva a insistir en dirigirse a sí mismos, a decidir cómo actuar su papel, y con eso aislarlo del contexto del film. Según mi opinión, esos actores distan mucho de ser profesionales. Mi concepción del actor de cine verdadero es que éste es una persona capaz de aceptar las reglas del juego, cualesquiera que éstas sean, de manera sencilla y natural, sin oponer resistencia, y siempre reaccionan espontáneamente ante cualquier situación improvisada. No me interesa trabajar con actores que no reúnan estas características, ya que siempre son personas que no van más allá de caminos muy trillados ya, aunque lo hagan con un nivel mayor o menor de elaboración.

En relación con esto que estamos discutiendo, ¡qué actor tan brillante era el desaparecido Anatoliy Solonitsyn, y cómo lo extraño ahora!

Y, por fin, con el tiempo, Margarita Terekhova llegó a comprender que lo que se esperaba de ella era que actuara con soltura, libremente, confiando sin ninguna reserva en los propósitos del director. Ese tipo de actor tiene una confianza infantil en su director, y para mí esa capacidad de confiar constituye una gran fuente de inspiración.

Anatoliy Solonitsyn era un actor en todo el sentido de la palabra, una persona extremadamente sensible y sugestionable. Resultaba muy fácil contagiarle las emociones, lograr en él el estado de ánimo apropiado.

Resulta absolutamente indispensable que el actor de cine nunca haga esas preguntas que en el teatro son tradicionales y perfectamente apropiadas (y casi obligatorias en la Unión Soviética, donde absolutamente todos los actores de teatro están formados sobre la base de los principios de Stanislavsky). Me refiero a preguntas como "¿Por qué"?, ¿"Para qué"?, "¿Cuál es la clave de la imagen?", "¿Cuál es la idea subyacente?" Por fortuna para mí, Tolya Solonitsyn nunca hacía preguntas como ésas —que para mí son, además, completamente absurdas—, porque él conocía bien la diferencia entre el teatro y el cine. La misma opinión tengo de Nikolai Grinko —tierno y noble como actor y como ser humano—, a quien amo profundamente. Un alma serena y sutil, capaz de alcanzar una profundidad admirable. En cierta ocasión, al preguntársele a René Clair cómo trabajaba con los actores, respondió que él no trabajaba con ellos; que él les pagaba. Tras el aparente cinismo que parece prevalecer en su respuesta (y así fue como un grupo de críticos soviéticos lo interpretaron), se oculta un profundo respeto hacia el profesional que domina su oficio. El director está obligado a *trabajar* sólo con aquellos que presentan insuficiencias como actores. ¿Qué se podría decir, por ejemplo, del modo en que Antonioni trabaja con sus actores en *L'Avventura?* ¿O de Orson Welles en *El ciudadano*? Todos estamos de acuerdo en lo singularmente convincentes que resultan los personajes. Pero son convincentes de una forma cualitativamente distinta, privativa del cine, cuyos principios no son los que hacen que la actuación sea expresiva en términos teatrales.

Desafortunadamente, yo nunca pude lograr una relación de trabajo como hubiera deseado con Donatas Banionis, el actor principal de *Solaris*, porque éste pertenece a la categoría de actores analíticos a quienes les es imposible trabajar si no conocen todos los porqué. No es capaz de actuar nada espontáneamente, que venga desde dentro de sí mismo. Le resulta indispensable construir su papel; necesita conocer las relaciones entre las secuencias, estar al tanto de lo que está haciendo el resto de los actores, no sólo en las escenas en que él participa, sino en todo el film; trata de asumir las funciones del director. Lo más probable es que esto sea resultado de los años que dedicó a trabajar en el teatro. No es capaz de aceptar el hecho de que, en el cine, el actor no necesita tener una visión de la versión final del film. Pero es que ni el mejor de los directores, ni aquel que sabe exactamente lo que quiere, puede, en la mayoría de los casos, predecir el resultado final del trabajo. De todos modos, Donatas estuvo realmente muy bien en el film, y yo no puedo más que sentirme agradecido de que haya sido él y no otro quien hiciera el personaje; pero no fue fácil.

Cuando el actor es muy analítico e intelectualmente refinado, supone que necesita saber cómo va a ser el film, o por lo menos el estudio del guión lo lleva a esforzarse denodadamente por tener una visión de la versión final de éste. Y cuando adquiere esa idea de cómo será el film en su integralidad, lo que hace es dirigir su actuación hacia el "producto final". En ese caso, su propia concepción de su papel lo lleva a negar el principio mismo de la creación de la imagen cinematográfica.

Yo, en general, nunca sé de antemano qué actores voy a utilizar. La única excepción de esta regla fue Solonitsyn, que estuvo en todos mis films y por quien yo sentía una devoción casi supersticiosa. El guión de *Nostalgia* se escribió pensando en Solonitsyn, ya hasta cierto punto resulta simbólico que su muerte marcara la división de mi carrera en dos etapas fundamentales: la primera en Rusia, y el resto, todo lo que ha ocurrido desde que abandoné el país y lo que ocurrirá en el futuro.

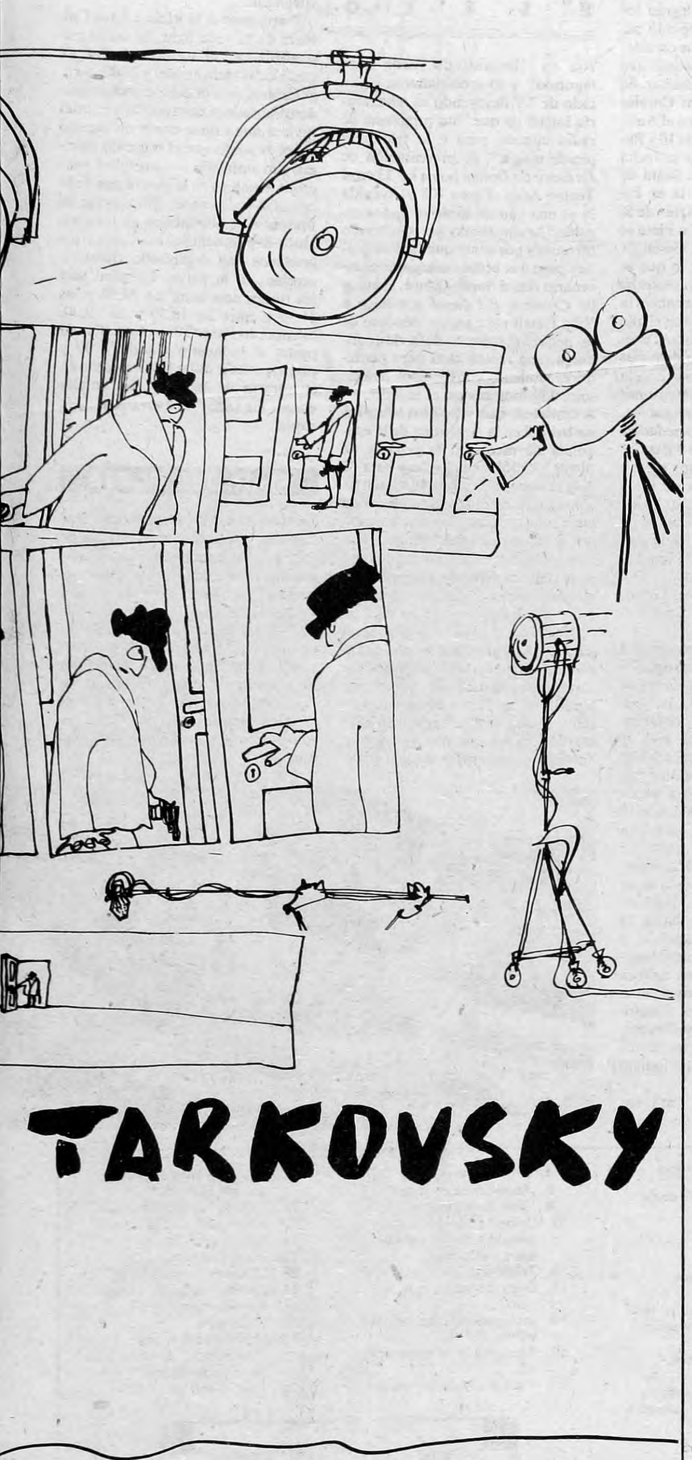
La búsqueda de los actores es un proceso largo y difícil. Nunca se sabe si la elección que uno ha hecho es acertada hasta que el rodaje está bastante avanzado. Podría incluso decir que para mí lo más difícil es convencerme de que los actores que he escogido son los apropiados, y que sus individualidades respectivas se corresponden con el plan que tengo en mente.

En este sentido debo reconocer la gran ayuda que me prestan mis asistentes. Cuando nos preparábamos para realizar *Solaris*, Larissa Pavlovna Tarkovskaya (mi esposa y ayudante permanente) se fue a Leningrado a buscar a alguien que interpretara el personaje de Snout, y a su regreso nos trajo al maravilloso actor estoniano Yuri Yarvet, que en ese momento estaba trabajando en el film *El rey Lear*, Grigoriy Kosintsev.

Nosotros estábamos conscientes de que para el personaje de Snout necesitábamos un actor con una proyección a la vez ingenua, atemorizada y demente, y Yarvet, con sus sorprendentes ojos azules, se correspondía exactamente con lo que habíamos concebido. (Ahora lamento haber insistido en que dijera su libreto en ruso; si lo hubiera dejado hablar en estoniano, su actuación habría sido más libre, y por lo tanto más viva y de mayor colorido. Y esto porque, de todos modos, su voz iba a ser doblada.) A pesar de que sus dificultades con el ruso nos crearon algunos problemas, me sentí feliz de trabajar con él: Yarvet es un actor de primera clase que posee una intuición sin duda superior.

En cierta ocasión, mientras ensayábamos una escena, yo le pedí que repitiera un fragmento de ésta, pero que lo hiciera con un ligero cambio de estado de ánimo: debía mostrarse "un tanto más triste". El hizo exactamente lo que yo quería, y cuando terminó la escena me preguntó en su pobre ruso: ¿Qué significa "un tanto más triste"?

* *Traducción: Fefé Diego.*



cómo lo hace o los medios de que se vale. Yo pienso que no tengo el derecho de decidir la forma en que debe expresarse la psicología individual del actor. Porque cada ser humano experimenta una situación dada de un modo diferente y enteramente personal. En momentos de depresión, algunas personas prefieren vaciar el alma, abrirse a los demás; otras prefieren quedarse a solas con su infelicidad, encerrarse en sí mismos, evitar todo contacto con los demás.

Es muy frecuente que los actores imiten los gestos y el comportamiento del director. He observado que tanto Vassily Shukshin —cuando está bajo la influencia de Sergei Gerasimov— como Kuravlyov —cuando trabaja con Shukshin— imitaban a sus directores. Yo, por mi parte, nunca hago que el actor adopte mi visión de su personaje. Siempre trato de que los actores gocen de una total libertad, siempre y cuando yo compruebe antes de que comience el rodaje que ellos están totalmente inmersos en la concepción del film.

Una expresividad original y única constituye el requisito indispensable del actor de cine. Si esa condición no se da, lo que aparece en la pantalla no logra contagiar al público, porque no expresa ninguna verdad.

Para lograr que el actor alcance el estado psicológico que se requiere, es necesario que se produzca determinada empatía entre el director y el personaje. No existe ninguna otra vía si se quiere alcanzar una actuación acertada. No se puede, por ejemplo, llegar a una casa de la que no se conoce nada y empezar a filmar una escena ensayada de antemano. Sencillamente porque se trata de una casa que no resulta familiar, en la que viven personas que no conocemos y, como es natural, esto no ayuda a que el personaje, que pertenece a un mundo completamente distinto, se exprese a sí mismo. La primera tarea del director en cada escena es trasmitir al actor todas las características del estado mental que se debe alcanzar.

Por supuesto, se debe abordar a cada actor individual de una manera diferente. Terekhova, por ejemplo, no conocía el guión integralmente, y actuaba su papel en forma de fragmentos aislados. Cuando se dio cuenta de que yo no pensaba contarle la trama ni explicarle los detalles de su papel, se mostró extremadamente desconcertada... Pero gracias a eso, los distintos fragmentos que actuó (y que yo más tarde combiné entre sí como en un mosaico para conformar la película) fueron producto de su intuición. Al principio no nos era fácil trabajar juntos. A ella le costaba trabajo creer que yo pudiera prever —en vez de hacerlo ella— la forma en que las diferentes partes de su actuación iban a unirse al final del proceso. En otras palabras, le costaba trabajo confiar en mí.

He conocido actores que no han logrado confiar completamente en mi interpretación del papel que ellos deben actuar sino al final del proceso de realización del film. Hay algo que los lleva a insistir en dirigirse a sí mismos, a decidir cómo actuar su papel, y con eso aislarlo del contexto del film. Según mi opinión, esos actores distan mucho de ser profesionales. Mi concepción del actor de cine verdadero es que éste es una persona capaz de aceptar las reglas del juego, cualesquiera que éstas sean, de manera sencilla y natural, sin oponer resistencia, y siempre reaccionan espontáneamente ante cualquier situación improvisada. No me interesa trabajar con actores que no reúnan estas características, ya que siempre son personas que no van más allá de caminos muy trillados ya, aunque lo hagan con un nivel mayor o menor de elaboración.

En relación con esto que estamos discutiendo, ¡qué actor tan brillante era el desaparecido Anatoliy Solonitsyn, y cómo lo extraño ahora!

Y, por fin, con el tiempo, Margarita Terekhova llegó a comprender que lo que se esperaba de ella era que actuara con soltura, libremente, confiando sin ninguna reserva en los propósitos del director. Ese tipo de actor tiene una confianza infantil en su director, y para mí esa capacidad de confiar constituye una gran fuente de inspiración.

Anatoliy Solonitsyn era un actor en todo el sentido de la palabra, una persona extremadamente sensible y sugestionable. Resultaba muy fácil contagiarle las emociones, lograr en él el estado de ánimo apropiado.

Resulta absolutamente indispensable que el actor de cine nunca haga esas preguntas que en el teatro son tradicionales y perfectamente apropiadas (y casi obligatorias en la Unión Soviética, donde absolutamente todos los actores de teatro están formados sobre la base de los principios de Stanislavsky). Me refiero a preguntas como "¿Por qué"?, ¿"Para qué"?, "¿Cuál es la clave de la imagen?", "¿Cuál es la idea subyacente?" Por fortuna para mí, Tolya Solonitsyn nunca hacía preguntas como ésas —que para mí son, además, completamente absurdas—, porque él conocía bien la diferencia entre el teatro y el cine. La misma opinión tengo de Nikolai Grinko —tierno y noble como actor y como ser humano—, a quien amo profundamente. Un alma serena y sutil, capaz de alcanzar una profundidad admirable. En cierta ocasión, al preguntársele a René Clair cómo trabajaba con los actores, respondió que él no trabajaba con ellos; que él les pagaba. Tras el aparente cinismo que parece prevalecer en su respuesta (y así fue como un grupo de críticos soviéticos lo interpretaron), se oculta un profundo respeto hacia el profesional que domina su oficio. El director está obligado a *trabajar* sólo con aquellos que presentan insuficiencias como actores. ¿Qué se podría decir, por ejemplo, del modo en que Antonioni trabaja con sus actores en *L'Avventura?* ¿O de Orson Welles en *El ciudadano*? Todos estamos de acuerdo en lo singularmente convincentes que resultan los personajes. Pero son convincentes de una forma cualitativamente distinta, privativa del cine, cuyos principios no son los que hacen que la actuación sea expresiva en términos teatrales.

Desafortunadamente, yo nunca pude lograr una relación de trabajo como hubiera deseado con Donatas Banionis, el actor principal de *Solaris*, porque éste pertenece a la categoría de actores analíticos a quienes les es imposible trabajar si no conocen todos los porqué. No es capaz de actuar nada espontáneamente, que venga desde dentro de sí mismo. Le resulta indispensable construir su papel; necesita conocer las relaciones entre las secuencias, estar al tanto de lo que está haciendo el resto de los actores, no sólo en las escenas en que él participa, sino en todo el film; trata de asumir las funciones del director. Lo más probable es que esto sea resultado de los años que dedicó a trabajar en el teatro. No es capaz de aceptar el hecho de que, en el cine, el actor no necesita tener una visión de la versión final del film. Pero es que ni el mejor de los directores, ni aquel que sabe exactamente lo que quiere, puede, en la mayoría de los casos, predecir el resultado final del trabajo. De todos modos, Donatas estuvo realmente muy bien en el film, y yo no puedo más que sentirme agradecido de que haya sido él y no otro quien hiciera el personaje; pero no fue fácil.

Cuando el actor es muy analítico e intelectualmente refinado, supone que necesita saber cómo va a ser el film, o por lo menos el estudio del guión lo lleva a esforzarse denodadamente por tener una visión de la versión final de éste. Y cuando adquiere esa idea de cómo será el film en su integralidad, lo que hace es dirigir su actuación hacia el "producto final". En ese caso, su propia concepción de su papel lo lleva a negar el principio mismo de la creación de la imagen cinematográfica.

Yo, en general, nunca sé de antemano qué actores voy a utilizar. La única excepción de esta regla fue Solonitsyn, que estuvo en todos mis films y por quien yo sentía una devoción casi supersticiosa. El guión de *Nostalgia* se escribió pensando en Solonitsyn, ya hasta cierto punto resulta simbólico que su muerte marcara la división de mi carrera en dos etapas fundamentales: la primera en Rusia, y el resto, todo lo que ha ocurrido desde que abandoné el país y lo que ocurrirá en el futuro.

La búsqueda de los actores es un proceso largo y difícil. Nunca se sabe si la elección que uno ha hecho es acertada hasta que el rodaje está bastante avanzado. Podría incluso decir que para mí lo más difícil es convencerme de que los actores que he escogido son los apropiados, y que sus individualidades respectivas se corresponden con el plan que tengo en mente.

En este sentido debo reconocer la gran ayuda que me prestan mis asistentes. Cuando nos preparábamos para realizar *Solaris*, Larissa Pavlovna Tarkovskaya (mi esposa y ayudante permanente) se fue a Leningrado a buscar a alguien que interpretara el personaje de Snout, y a su regreso nos trajo al maravilloso actor estoniano Yuri Yarvet, que en ese momento estaba trabajando en el film *El rey Lear*, Grigoriy Kosintsev.

Nosotros estábamos conscientes de que para el personaje de Snout necesitábamos un actor con una proyección a la vez ingenua, atemorizada y demente, y Yarvet, con sus sorprendentes ojos azules, se correspondía exactamente con lo que habíamos concebido. (Ahora lamento haber insistido en que dijera su libreto en ruso; si lo hubiera dejado hablar en estoniano, su actuación habría sido más libre, y por lo tanto más viva y de mayor colorido. Y esto porque, de todos modos, su voz iba a ser doblada.) A pesar de que sus dificultades con el ruso nos crearon algunos problemas, me sentí feliz de trabajar con él: Yarvet es un actor de primera clase que posee una intuición sin duda superior.

En cierta ocasión, mientras ensayábamos una escena, yo le pedí que repitiera un fragmento de ésta, pero que lo hiciera con un ligero cambio de estado de ánimo: debía mostrarse "un tanto más triste". El hizo exactamente lo que yo quería, y cuando terminó la escena me preguntó en su pobre ruso: ¿Qué significa "un tanto más triste"?

* *Traducción: Fefé Diego.*

VILLA GESELL

Todas las voces todas. Si es cierto que cantando se alegran los corazones, nada más apropiado para los tiempos de pálida que caracterizan a este tramo de la historia que no hay más remedio que transitar. Se trata del XXII Encuentros Corales de Verano que se realizan en el Anfiteatro del Pinar, en Avenida 10 y Paseo 102, un lugar que tiene su fecha de nacimiento en Semana Santa de 1968, cuando el coro de la ex Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata se presentó allí y don Carlos Gesell les propuso hacerse cargo de lo que se conoció como *Encuentros corales de verano*. La propuesta era entonces la de realizar un campamento en el que coros provenientes de distintas provincias argentinas pasaran diez días intercambiando experiencias con la condición de hacer dos actuaciones públicas y gratuitas. Con ese antecedente, en 1974 se crea la *Sociedad de los Encuentros Corales de Villa Gesell*, la entidad que hasta hoy sigue a cargo de la organización de estos eventos. El próximo sábado 19 actuarán en el anfiteatro el coro de la Universidad de Mendoza, el de la Universidad Tecnológica Nacional (UTN) regional La Plata y Coral Femenino Municipal de San Lorenzo, provincia de Santa Fe. La cita es a las 21.

Para cantar las cuarenta. La misma Sociedad de Encuentros Corales Villa Gesell organiza cursos de iniciación coral pra niños, iniciación en flauta dulce y coro de turistas. Durante el próximo mes de febrero, entre el 3 y el 23, de 19 a 21 se darán las clases para los más chiquitos (de 6 a 13 años) y para los jóvenes y adultos, todas en Avenida 10 y Paseo 102. Dicen que no hace falta experiencia previa. Sólo ganas de cantar. Para los que planifican vacaciones en Gesell se recomienda dejar las inhibiciones en el diván del analista —total en febrero hasta la neurosis se dedica a veranear— y darles rienda suelta a las cuerdas vocales. Como nobleza obliga, aquí va una advertencia: al finalizar el curso se muestran las habilidades adquiridas en un concierto público. Es cuestión de juntar coraje. Con los cobardes no se hace la historia, ni siquiera la de la música.

Dolina hace barra. Para sus fieles seguidores que lo descubrieron en "Demasiado tarde para lágrimas" y lo acompañaron en su ciclo de TV desoyendo su advertencia inicial de que "un programa de radio cuando pasa a la televisión pierde magia", la presentación de *La barra de Dolina* hoy a las 23 en el Teatro Atlas (Paseo 108 y Avenida 3) es una cita de carácter impostergable. Acompañado por Guillermo Stronati y por gente que sabe de música pero que acepta compartir el escenario con el Sordo Gancé, el autor de *Crónicas del ángel gris* llegó a Villa Gesell para seguir riéndose de las pequeñas miserias de la vida cotidiana, una receta ideal para perdedores vitalicios convencidos de que sólo el humor salvará al mundo.

A timbear que chocan los planetas. Si en la Argentina de la economía de mercado, la política de ajuste y el dólar en el sube y baja, la vida es una timba absurda, Gesell ha conseguido colocarse a la altura de las circunstancias. No tendrá casino, como su elegante vecina Pinamar, pero posee dos locales de Bingo en la céntrica Avenida 3 y, por si eso no bastara a los jugadores empedernidos que hubieran sido las delicias de Dostoievski, existe una propuesta para ganar o perder a lo perro. En efecto, volvieron a estas playas las carreras de galgos. Todas las noches, a partir de las 22, en Boulevard Gesell y Paseo 135 se organizan diez carreras en las que una vez que se apuesta hay que pedir al cielo gozar de una suerte perra. La entrada cuesta 10.000 australes y los niños de hasta 12 años no pagan. Los únicos privilegiados...

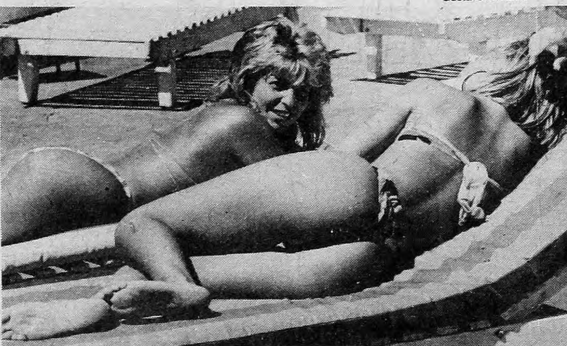
Por amor a la vida sana: Cultores de la vida light, la onda macrobiótica, el agua mineral en cantidades industriales y la dieta vegetariana, más de uno se encontraría desorientado si durante las vaciones tuviera que tirarse como un lagarto al sol dejando que el músculo duerma y la ambición —de resultar vencedor absoluto en la guerra contra la celulitis— descanse. Para evitar el síndrome de abstinencia en los gimnasio-dependientes, los balnearios gesellinos han organizado clases de aerobic en la playa. En wind surf los turnos son entre las 10.30 y las 11.30 y entre las 18.30 y las 19.30. Siempre en Paseo 108 y playa. Por su parte, el balneario Charlie (109 y playa) invita a sudar la gota gorda en el horario de 18 a 19. La batalla contra los rollos no cierra por vacaciones.

S.O.L SOSTENIDO

MAR DEL PLATA

Periodistas deportistas. Por una vez, los periodistas dejarán de criticar a los deportistas para protagonizar papelones propios. La oportunidad la tendrán en el torneo "Austral de Paddle para periodistas" que se realizará en Mar del Plata entre el 25 y el 27 de enero próximo. Las inscripciones se reciben en las oficinas de Austral en la rambla del Hotel Provincial de Mar del Plata y los premios para los finalistas son estadías en Bariloche y las Cataratas.

Gustavo Gilabert



HORIZONTALES

1. Que tiene por oficio cortar el pelo.
8. Nota musical.
9. Hago nudos.
10. Hafnio.
12. Bisontes de Europa.
14. Mote, divisa.
16. Aparato eléctrico o de gas que sirve para calentar agua.
19. Piojo de las gallinas.
21. Nombre de consonante.
22. Dios egipcio de las letras.
24. Parte blanda del cuerpo del animal.
25. Derrama lágrimas.
26. Junté.
27. Inscripción en las lápidas funerarias.
29. Forma de pronombre personal.
30. Río de América del Norte, célebre por sus cataratas.
33. Adorad.
35. Cetáceo delfínido, muy voraz.
37. Radio.
38. Elude.
41. Dirigirse.
42. Comidas muy abundantes.

VERTICALES

1. Divisible por dos.
2. Cansada, desfallecida.
3. Artículo indeterminado.
4. Pronombre relativo.
5. Abreviatura de usted.
6. Dios de los vientos.
7. Unidad para medir la resistencia de los conductores eléctricos.
8. Teleférico.
11. Dejar correr la imaginación.
13. Instrumento musical de viento.
15. Ajustarse al tono al cantar.
17. Pasará la vista por un escrito para enterarse de lo que allí dice.
18. Tela de algodón aterciopelado, de pelo largo.
20. Apócope de tanto.
23. Metal precioso.
28. Idéntico.
31. Pronombre latino: el mismo o lo mismo.
32. Carcomen.
34. Prefijo escocés: hijo.
36. Preposición inseparable: de la parte de acá.
39. Percibí por los ojos.

